

figur Graf Bobby aus Slapstick und Boulevardkomödie und wie das Genrewissen des Publikums instrumentalisiert wird. Stefanie Mathilde Frank schlüsselt auf, wie Schlagerfilme Genreformeln und Plots aus Komödie und Schauspiel als Remake aufgreifen und neu vermarkten. Elisabeth Fabricis Text setzt den Film *So liebt und küsst man in Tirol* (1961) konkret in die Tradition des Schwanks. Sie erläutert, dass zum Verständnis der Schlagerfilme auch Rollenbiographien und Image der Schauspieler berücksichtigt werden müssen, da in der Besetzung jenes Wissen instrumentalisiert wurde (vgl. S. 204). Theresa Georgen betrachtet den Schlagerfilm *Die süßesten Früchte* (1953/54) durch die Linse der Mode. In den „Phantasien nach der großen Robe“ (S. 211) deckt sie die Kontinuität der Phantasiewelt des Operettenfilms auf. Georgen verdeutlicht auch die Veränderungen in der sozialen Stellung der Frau in der Zeit des Wirtschaftswunders, wenn sie sich der Karriere der afrodeutschen Schauspielerin Leila Negra zuwendet. Sie nimmt virulente Rassismen, aber auch emanzipatorische Ansätze wahr. Abschließend fasst Wulff in der Analyse von *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (1956) die wesentlichen Fragestellungen diskursiv zusammen.

Hier liegt ein Sammelband vor, der Pionierarbeit leistet. Daher muss er notwendig erst einmal Bestandsaufnahmen und Begriffsbestimmungen vornehmen. Daher verstecken sich zahlreiche Anregungen zu weiterer Forschung in den Fußnoten. Ergiebig dürften Fragen nach Geschlechter- und Klassenverhältnissen, oder nach inszenatorischen, ideologischen und ökonomischen Kontinuitäten sein, die letztlich bis heute in der „leichten“ Unterhaltung fortwirken. Hervorzuheben sind daher die detaillierten Analysen der ökonomischen Zusammenhänge und die Anregung, dass sich in einer als „unseriös“ betrachteten Kulturproduktion Mentalitäts- und Alltagskultur abzeichnet.

(Mai 2020)

Konstantin Jahn

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. *Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper Leben mit einem Idioten*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

Wann hat die Groteske ihre Unschuld verloren? Anfangs waren das absonderliche Dekorationen, wie man sie in den Grotten von Neros Domus Aurea gefunden hatte. Die phantastischen Skulpturen im Bomarzo-Park des Fürsten Orsini waren auch grotesk, ohne dass ein Mensch mehr als dunklen Hintersinn vermutet hätte. Francisco Goyas *Desastres*, Nikolai Gogols Erzählungen oder Alfred Kubins Albraumbilder wurden schon als zeitkritisch diskutiert. Sobald aber die Politik die Kunst als Herrschaftsmittel entdeckte, geriet diese Kategorie in Verruf. Denn das Groteske liegt immer im Auge des Betrachters. In der Sowjetunion wurde der Begriff zu einem Mittel des Gängelns. Dmitri Schostakowitschs *Nase* war das Schreckbild: „Er ging sogar so weit,“ schrieb Marian Kowal 1948, „auf die Hörer über längere Zeit ein ohrenbetäubendes Gedonner des gesamten Schlagzeugs als ‚Solo dieser Instrumentengruppe‘ loszulassen. Für diese Lästerung der Menschenwürde erfanden gefällige Kritiker den beschönigenden Begriff ‚Groteske‘.“ (S. 64) Und als die Sowjetunion implodierte, erschien Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* auf der Bühne, aber nicht in Russland, sondern in Amsterdam.

Amrei Flechsig untersucht in ihrer Arbeit, inwieweit der Begriff des Grotesken für Schnittkes Oper einen Erkenntnisfortschritt bedeutet. Schon 2009 hatte sie in der Zeitschrift *Osteuropa* einen Artikel *Requiem auf die Sowjetunion – Schnittkes „Leben mit einem Idioten“ und der Konzeptualismus* veröffentlicht. Auch die Artikel über Jelena Firssowa und Galina Ustwolskaja im MUGI sind von ihr. Sie kennt sich aus in der sowjetischen Musik und der Literatur darüber

und findet im ausführlichen theoretischen Teil interessante Zitate, etwa dieses von Sergej Eisenstein, der *Lady Macbeth* zum Ausgangspunkt nahm für eine Betrachtung des Grotesken in der musikalischen Zeichnung: „Nichtsdestoweniger muss auch der Schwiegervater kurz vor der sadistisch-physiologischen Szene der Verprügelung Sergejs und der Szene seines eigenen Todes als vokaler Trichter für eine parodistische Zusammenfassung von Schostakowitschs Abrechnung mit italienischen und anderen Operntraditionen dienen.“ (S. 68)

Zunächst legt sie die Bedeutung des Grotesken in der Szene der progressiven Künstler in den 1980er Jahren dar, in den Collagen von Unvereinbarem des Konzeptionalismus von Ilja Kabakow, der die Uraufführung ausstattete, der ebenso grotesken Mischung von Sprachebenen und Vorkommnissen bei Viktor Jerofejew, der 1980 die zugrundeliegende Erzählung geschrieben hatte, und der Polystilistik Alfred Schnittkes. Der Komponist zitiert in seiner Oper oder lässt anklingen: die Matthäus-Passion, *Boris Godunow*, Tango, die *Internationale*, die *Warschawjanka*, *Brüder zur Sonne zur Freiheit*, Volkslieder wie *Auf dem Felde stand eine Birke*, oder er begleitet den Text mit einer „falschen“ Musik. Alle drei nahmen als Provokation Tabuisiertes in die Kunst auf: „In der Literatur,“ schrieb Jerofejew, „die einst nach Feldblumen und Heu duftete, entstehen neue Gerüche, und zwar Gestank.“ (S. 148f.). Jerofejew verwendet Wörter der Vulgärsprache wie Wichser, Schwänze, Titten, Vögeln als Ventil gegen die Lüge der offiziellen Sprache und Schnittke die Trivialmusik als Symbol des „Bösen“, der Vermassung; beide provozieren Faszination durch Ekel.

Bei der Uraufführung kamen als Dirigent Mstislaw Rostropowitsch dazu und als Regisseur Boris Pokrowski, der an seiner Moskauer Kammeroper schon die Wiederaufführung der *Nase* inszeniert hatte. Für Pokrowski war *Leben mit einem Idioten* eine absurde Oper, zudem die einzige, die man

als sowjetische Oper bezeichnen könnte, „weil ich denke, dass es keine wirklich sowjetische Oper mehr geben wird – und zwar deswegen, weil sozusagen schon die Psychologie vom sowjetischen Menschen gescheitert ist.“ (S. 202f.) Die Geschichte von dem Ehepaar, das einen Irren aufnimmt, der zuerst die Ehefrau vergewaltigt und danach mit ihr zusammenlebt, bis er sich sexuell dem Mann zuwendet und der Frau den Kopf abschneidet, wurde in einer Kommunalwohnung gespielt und das Opernhaus in ein Irrenhaus verwandelt.

Flechsig entscheidet sich dafür, das Groteske von Schnittkes Oper in vor allem russische Traditionen einzureihen: in Wsewolod Meyerholds Theorie von der Masken- und Puppenhaftigkeit der Personen, in Michail Bachtins Theorie der Lachkultur (die die Ängste bannt), in die Tradition der russischen Narren, in die naturalistische Nachahmung von Körpergeräuschen bis zur drastischen Untermalung des Koitus sowie in die russische Archaik und Folklore und deren Verarbeitung in Werken von Igor Strawinsky (zudem die Konstellation von Petruschka, Mohr und Ballerina als Vorbild für die Konstellation von Wowa, Ich und Frau bei Schnittke), Sergej Prokofjew und Schostakowitsch. Dessen *Nase* erscheint als der wichtigste Vorgänger des *Lebens mit einem Idioten*. Tabubrüche wie Schwelgen in homosexuellen Aktionen feiern die Gesetzlosigkeit. Auch weitere groteske Opern unterschiedlicher Ausrichtung aus der Breschnewzeit werden in diese Tradition einbezogen.

Schnittke verwendete diesen Begriff auch selbst, wenn er über den Einsatz von Wiederholungen sprach: „Diese Wiederholungen können karikiert, aber auch seriös sein. Ich glaube, dass sie in der Oper eher karikiert sein sollten. Schon allein der Text ist paradox, deshalb wirkt auch die groteske Dramaturgie mit den karikierten Wiederholungen noch tragischer als eine gewöhnliche.“ (S. 290) Auch dass die Frau selbst

von ihrer Ermordung berichtet, ist natürlich grotesk. Dass die Hauptfigur keinen anderen Laut hervorbringt als „Äh!“ wird man ebenfalls als grotesk empfinden. Wichtiger aber sind die musikalischen Parameter wie Instrumentierung, Parodie, Kontrast, Motivik, Anklänge an *Boris Godunow* und verschiedene Schostakowitsch-Praktiken, die detailliert untersucht werden. Das Buch entwickelt aus diesen Details eine informative Analyse von Schnittkes „Requiem auf die Sowjetunion“ und von dessen kulturpolitischem Umfeld. Es zeichnet sich durch flüssigen Stil und Lesbarkeit aus und liefert im Anmerkungsapparat ein breites Spektrum an Quellenmaterial zu Überprüfung und Vertiefung.

Die Frage bleibt jedoch, ob das, was die Zeitgenossen als grotesk empfanden, unter geänderten politischen und kulturellen Umständen noch immer als grotesk und damit als erkenntnisfördernde Verunsicherung empfunden wird, oder nur als fremdartig, brutal, grob und abstoßend. Die Frage, ob also Schnittkes Oper ein Zeitphänomen war oder auch einen darüber hinaus wirkenden künstlerischen Kern besitzt, wird von Flechsig positiv beantwortet. Ich selbst war bei der Uraufführung überaus beeindruckt (Tagesspiegel vom 21. 4. 1992). Die Wiederbegegnung mit der Partitur ließ mich jetzt jedoch ziemlich kalt. Wie würde sie heute in Russland wirken? Vermutlich würde sie umgehend verboten. Das Groteske liegt ganz im Auge des Betrachters.

(März 2020)

Bernd Feuchtnner

*Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer. München: edition text & kritik 2019, 467 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Eine übergreifende Darstellung zur Thematik wie Problematik des musikalischen

Schließens und der kompositorischen Schlussgestaltung im Allgemeinen war seit längerem überfällig. Der vorliegende Band füllt diese Lücke, indem er vorhandene Ansätze sichtet und um neue Perspektiven bereichert. Aus einem Symposium der Gesellschaft für Musikforschung 2016 hervorgegangen, spannen die 18 Beiträge des Buches einen inhaltlich wie methodisch beeindruckend weiten Horizont auf. Zwar liegen die thematischen Schwerpunkte eindeutig auf „Werken“ der Gattungen Sinfonie und Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert, doch wird diese Zentrierung zeitlich wie gattungsmäßig bereichert durch Aufsätze zur weltlichen spätmittelalterlichen Einstimmigkeit, zur Mehrstimmigkeit der *Ars nova* und des 15. Jahrhunderts sowie dem Jazz und der Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Neben einem Beitrag aus der Kommunikationswissenschaft beziehen die meisten der Aufsätze auch Erkenntnisse aus Philosophie, Geschichtswissenschaft und Wissenschaftstheorie mit ein. Vier übergeordnete Kapitel fokussieren die Vielfalt unter „Ordnungen“, „Theoriebildungen“, „Erscheinungen“ sowie „Öffnungen – (Auf)lösungen“; fast alle Aufsätze eint bei allen Unterschieden in der Annäherung erfreulicherweise ein enger Bezug zum klingenden Gegenstand.

Die beiden Herausgeber eröffnen den Band mit grundsätzlichen terminologischen Ausführungen. Sascha Wegner rollt zunächst die historischen Hintergründe und Bedeutungskontexte einer „Problemgeschichte“ des musikalischen Schließens auf, er verweist differenziert auf Vorzüge und Grenzen des Begriffs. Florian Kraemer beleuchtet danach die drei im Buchtitel genannten Begriffe mit Bezugnahme auf philosophisches Gedankengut und leistet damit wichtige Vorarbeit für eine Ideengeschichte des musikalischen Schließens. Auch Wolfgang Steinbeck stellt die kompositorischen Mittel der Schlussbehandlung, ihre Traditionen und Entwicklungen in einen ideen-